

Magdalena SiwiecJagiellonian University
Kraków
ORCID 0000-0001-5363-5294

**JESZCZE O SPORACH O ROMANTYZM
U PROGU NOWOCZESNOŚCI (NORWID I BAUDELAIRE)*¹
DISPUTE OVER ROMANTICISM ON THE TRESHOLD
OF MODERNITY (BAUDELAIRE-NORWID)**

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, Charles Baudelaire, romantyzm, nowoczesność
Key words: Cyprian Norwid, Charles Baudelaire, Romanticism, modernity

Ani Cyprian Norwid, ani urodzony w tym samym roku Charles Baudelaire nie rozpoczynali swej twórczości od manifestów zrywających zasadniczo z modelem poprzedników, jak to miało miejsce w przypadku romantyków występujących w opozycji wobec reprezentującej starsze pokolenie formacji klasyków. Dodajmy, że sytuacja formowania się romantyzmu w kontrze do klasycyzmu stanowi właśnie o specyfice literatury polskiej i francuskiej, w innych krajach europejskich nie odegrała ona tak znaczącej roli. Manifesty romantyczne – przedmowy Victora Hugo i Adama Mickiewicza – otwierają umownie nową epokę. Pisarze kolejnego pokolenia, młodszy o dwadzieścia lat, wchodzą na scenę literacką w latach 40. w inny sposób, ich krytycyzm wobec poprzedników jest bardziej subtelny. Nie występują wyłącznie w opozycji wobec starego, ale także z pragnieniem kontynuacji, coraz wyraźniej jednak postrzeganej jako niemożliwa. Tę specyfikę ich położenia dostrzegł Paul Valéry, który pisał o swoistej „sytuacji Baudelaire’a”, o problemie bycia poetą po Lamartinie, Hugo, Mussetcie¹. Ma ona swój odpowiednik w „sytuacji Norwida”, o którym słusznie pisze Zdzisław Łapiński: „To, co go różniło od jego wielkich poprzedników, był to przede

* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2021 (Nr 0046/NPRH4/H2a/83/2016).

¹ P. Valéry, *Sytuacja Baudelaire’a*. W: *Estetyka słowa, idem*, wybór A. Frybesowej, wstęp M. Żurowskiego, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971, s. 143.

wszystkim fakt, że pisał po nich. Oni to stanowili główne dziedzictwo, wobec którego musiał się określić: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński”².

Deklaracje obu twórców zwarte z jednej strony w projektowanym wstępie do *Fleurs du mal*, z drugiej – w przedmowie do *Vade-mecum* wyrażają i uznanie dla „wielkoludów”, i przekonanie o własnej odrębności związanej z wyczerpaniem romantycznego paradygmatu oraz z wyzwaniem stworzenia nowego języka poetyckiego. Baudelaire wielokrotnie odwołuje się do twórczości Chateaubriande’a i Hugo, Norwid – do Mickiewicza i Słowackiego, choć – jak dowodził ostatnio Rolf Fieguth – także w jego dziele zawarte są silne ślady lektury Hugo³. Norwid wyrasta niewątpliwie i z polskiego, i – choć w mniejszym stopniu – z francuskiego romantyzmu.

Można by powiedzieć, że mowa o poetach zawieszonych między romantyzmem a nowoczesnością, gdyby romantyzm i nowoczesność stanowiły parę opozycyjną. Tak jednak nie jest. Romantyzm był dla Baudelaire’a synonimem nowoczesności, jeszcze kiedy jako krytyk sztuki pisał o malarstwie Delacroix. Podobnie romantyzm – jako w latach 40. tożsamy z nowoczesnością – postrzegał Norwid. Z perspektywy czasu (w 1861) tak pisał o wydarzeniach Wiosny Ludów w Poznaniu: „Dzienniki wszystkie na całym świecie głoszą postęp, lud, elektryczność, romantyzm, koleje żelazne, cudzołóstwa i rzeczpospolite!” (PWsz VII, 58)⁴. Romantyzm, obok wymienionych z nim jednym tchem zjawisk cywilizacyjnych, rozwoju przemysłu i komunikacji, elektryczności, demokracji i etycznego sceptycyzmu, staje się jednym ze składników postępu.

Z czasem obaj pisarze romantyzm przesuwali w stronę tradycji, widząc w nim to, co przynależne raczej do – bardzo nieodległej – przeszłości, ale do czego nie sposób się nie ustosunkować. Także wypracowanie własnego modelu literatury w opozycji wobec romantycznego stawało się u obu bardziej konsekwentne. Można chyba powiedzieć, że i Norwid, i Baudelaire z romantyzmu wyrastali w podwójnym sensie – jak z korzeni i jak ze zbyt ciasnego już ubrania (świadomie używam w tym porównaniu figury *syllipsis*). Spory z romantyzmem – ze „szkołą natchnienia”, jak nazywa go Norwid – są nie tylko wyrażane *explicite* w wypowiedziach teoretycznych, eseistycznych czy traktatowych, ale także w tekstach literackich. W przypadku Norwida i Baudelaire’a mamy wszak do czynienia ze znakomitymi poetami zakorzenionymi mocno w romantyzmie, z niego czerpiącymi, ale proponującymi – i to bardziej w praktyce niż w teorii – własną ścieżkę nowoczesnej liryki. Utwory poetyckie wyraźnie nawiązujące do dzieł wielkich poprzedników, stanowiące ich swoiste przepisanie, re-inskrypcję, to np. *Romantyczny zachód słońca* Baudelaire’a – wiersz poświęcony Hugo, czy *Czemu* Norwida, utwór ujawniający nowe znaczenia w zderzeniu z bezpośrednim poprzednikiem – Mickiewiczowskim sonetem *Do D.D. Wizyta*.

² Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1984, s. 24.

³ Zob. R. Fieguth, „*Vade-mecum*” Cypriana Norwida w kontekście Victora Hugo i Charles’a Baudelaire’a. W: *Strona Norwida: studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, pod red. P. Chlebowskiego [et al.], Lublin 2008.

⁴ Wszystkie cytaty dzieł Norwida za wydaniem: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. I–XI, pod red. J.W. Gomułickiego, Warszawa 1971–1976, oznaczone w tekście skrótem: PWsz, liczba rzymska oznacza tom, arabska stronę.

Ich poezja to zatem nieustanne napięcie – między przyswajaniem romantyzmu a jego krytyką i odrzuceniem, nigdy jednoznaczne i oczywiste.

Chciałabym tutaj jednak skupić się na samym początku tej drogi, na początku procesu, który Zofia Stefanowska nazwała „kontynuacją przez zaprzeczenie”⁵. Baudelaire i Norwid u progu twórczości tworzą bohaterów dotkniętych romantycznym rozczarowaniem, ale przede wszystkim bohaterów rozczarowanych romantyzmem, takich, których romantyzm złamał czy wypaczył. Ci właśnie bohaterowie będący zarazem nosicielami pewnej koncepcji poezji, poetami, będą mnie tutaj interesować. Skupię się przede wszystkim na jednym tylko utworze Baudelaire’a i jednym Norwida, choć symptomy swoistej choroby romantycznej czy choroby na romantyzm, zamknięte we francuskim opowiadaniu, rozporoszone są w różnych tekstach polskiego pisarza. Chodzić będzie o francuską nowelę *Panna Fanfarlo* i wczesną fantazję *Mazurzenie*, którą dopełnić mogą inne teksty Norwida: *Chwila myśli*, *Wieczór w Pustkach*, *Noc tysięczna druga*... Utwory te ukazują wypaczenia romantycznego idealizmu i wielki zmarnowany potencjał, ich bohaterowie jednocześnie zmagają się i identyfikują z tym dziedzictwem. Obaj pisarze idą w tym w ślady romantyków, wewnętrzna krytyka romantyzmu rozpoczyna się bowiem przecież w jego łonie. Gustaw, bohater IV części *Dziadów* – ten Atlas zamieniony w komara – jest już kreacją polemiczną, zwichniętą przez romantyczny idealizm, romantyczną miłość, romantyczne „złe wychowanie”⁶. Kolejnym etapem tego procesu są kreacje Alfreda de Musseta, Gérarda de Nerval, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego. Bohaterowie Norwida i Baudelaire’a stanowią kontynuację, niejako trzeci stopień tej wewnątrzromantycznej polemiki.

Fanfarlo to jedyna nowela napisana przez Baudelaire’a, powstała w połowie lat 40. (wydana w 1847), jak dowodzi Pierre Laforgue, najprawdopodobniej po *Salonie 1846*, z koncepcjami którego utwór koresponduje⁷. Oto jej pierwsze słowa:

Samuel Cramer, czyli Manuela de Monteverde – bo takim nazwiskiem niegdyś, za dobrych czasów romantyzmu, podpisał kilka romantycznych ekscesów – jest pełnym sprzeczności potomkiem bladego Niemca i śniadej Chilijki.

Samuel Cramer, qui signa autrefois du nom de Manuela de Monteverde quelques folies romantiques, – dans le bon temps du Romantisme, – est le produit contradictoire d’un blême Allemand et d’une brune Chilienne⁸.

⁵ Zob. Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: tejsze, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 71.

⁶ Zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981, zwł. s. 316.

⁷ Zob. P. Laforgue, *Avant-propos « Les Fleurs du mal » ou les „folies romantiques” de Baudelaire*. W: *La Fanfarlo, suivi d’extraits de la correspondance de l’auteur avec Sainte-Beuve*, Ch. Baudelaire, ed. introduite et présenté par P. Laforgue, Paris 2008, s. 9. Badacz przekonuje, że *Salon 1846* to przestrzeń stawiania przez Baudelaire’a pytań o własną praktykę poetycką w odniesieniu do romantyzmu, a *Fanfarlo* stanowi jej przedłużenie (s. 14). Nowelę czyta badacz jako rewizję romantyzmu, nie zerwanie z nim, a poszukiwanie jego nowego wyrazu, wynalezienia się na nowo, także przez ironię (s. 21–22).

⁸ Ch. Baudelaire, *Panna Fanfarlo*, przekł. R. Engelking, Warszawa 2001, s. 5. Oryginał: Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*. W: *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, t. I, Paris 1975, s. 553. Dalej korzystam z tych wydań, podając skrót F i numery stron obu wersji

Takie otwarcie definiuje bohatera, wprowadzając dwa założenia: pierwsze, że jest to poeta romantyczny, drugie – że jego romantyzm to romantyzm już przebrzmiały, jako że *bon temps du Romantisme* – „dobre czasy romantyzmu” już minęły. Z tego jednego zdania można wywnioskować, że romantyzm (romantyzm Samuela) to: kontradiktoryjność – połączenie sprzeczności (w tym Północy i Południa, w myśl teorii Mme de Staël), ekscesy („*folies*”), ekstrawagancja (hiszpańskie przybrane nazwisko), zwielokrotnienie tożsamości i przybieranie masek (pseudonim⁹). Cramer wielokrotnie nazywany jest przez narratora romantykiem: „romantyczną Manuelą de Monteverde” (F 8; *la romantique Manuela de Monteverde* 555), „jednym z ostatnich romantyków Francji” (F 30; *l'un de derniers romantiques que possède la France* 571) (ta „ostatniość” znów warta podkreślenia), a jego język określany jest mianem „romantycznego żargonu” (F 27; *jargon romantique* 569), „wylewania bani romantycznej i banalnej poezji” (F 26; *un torrent de poésie romantique et banale* 568). Cramer jest pod przemożnym wpływem romantyzmu, ale jest także jego ostatnim i niewątpliwie zdegenerowanym ogniwem. Baudelaire nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości, używa w stosunku do swego bohatera następujących określeń: próżniak, pechowiec, ambicjusz, twórca chybionych arcydzieł, „stworzenie raczej chorobliwe, błyszczące poezją raczej w sposobie bycia niż w wierszach” (F 6; *créature malade et fantastique, dont la poésie brille bien plus dans sa personne que dans ses œuvres* 553). W przypadku *Fanfarlo* dokonuje się na naszych oczach istotne przesilenie romantyzmu, który należy już do przeszłości, ale ustanawia to, co dzieje się tu i teraz¹⁰.

Ten stan zawieszenia poezji między starym a nowym diagnozuje także Norwid w fantazji *Marzenie* z roku 1840. Czyni to już w motcie z pieśni Jana Kochanowskiego: „Lecz tylko że pragniemy,/Ale nie rozumiemy/Czego się trzymać, jako się sprawować [...]” (PWsz I, 19). Wyrywając z kontekstu ten cytat, poeta eksponuje dwie kwestie: pragnienie stabilnego oparcia z jednej, a jego brak, zagubienie, dezorientację, z drugiej strony. Poszukiwanie tego oparcia będzie kierowało bohatera w stronę wzorców romantycznych, ale stabilność tej kotwicy zostaje w całym tekście, jak we

językowych: najpierw polskiej, potem francuskiej. R. Engelking pisze o Alexandre Privacie d'Anglemont jako pierwowzorze bohatera Baudelaire'a; zob. tegoż, *Tajemnice panny Fanfarlo*. W: *Panna Fanfarlo*, Ch Baudelaire, s. 51–53. Awanturnicze życie dziewiętnastowiecznej bohemy jako inspiracja noweli kierowało badaczy także w stronę poszukiwań prototypu samej Fanfarlo, zob. np. G. Robb, *Lola Montès et la Fanfarlo*. W: „*Études Baudelairiennes*” XII, red. B. Marchal, S. Michaud, G. Robb [et al.], Boudry-Neuchâtel, 1987, s. 55–70.

⁹ Co do pseudonimu, można w nim widzieć także autoaluzję do nieustalonej jeszcze sygnatury samego Baudelaire'a, który posługiwał się nazwiskiem matki (zob. P. Laforgue, *Avant-propos* « *Les Fleurs du mal* »..., s. 40); aluzję do kobiecego pseudonimu P. Merimée – Clara Gazul (zob. J. Prevost, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris 1998 (I wydanie – 1953, s. 42) czy innych romantycznych pseudonimów sugerujących odmienną niż autora płć (jak np. George Sand).

¹⁰ Zob. G. Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838–1852*, Paris 1993, s. 13. Robb pisze także o swoistej zdradzie, jaką popełnia Baudelaire, adaptując reguły, których niewystarczalność ogłasza (s. 14). O stosunku Norwida do romantyzmu zob. np. W. Rzońca, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.

francuskim opowiadaniu, podana w wątpliwość. Nie bez znaczenia jest także sam gest sięgnięcia nie do bezpośrednich poprzedników, ale do Kochanowskiego¹¹. Niemniej jednak – podobnie jak tekst Baudelaire’a – utwór Norwida z romantyzmu wyrasta¹², jest wypowiedziany jego językiem. Można powiedzieć, że oba utwory problematyzują uwikłanie w język romantyzmu.

W obu mamy także do czynienia z Schillerowskim z ducha przeciwstawieniem niegdyś i dzisiaj, przeszłości i teraźniejszości, naiwności i skażenia; przyszłość zaś jest niejasna, naznacza ją pragnienie niemożliwego powrotu do tego, co było, do utraconej niewinności. Przeszłość bohatera fantazji cechuje optymizm i prostota:

Skowronek śpiewał – ja o świecie wstałem
I czułem życie, i życie kochałem;
Lecz teraz zgadnąć nie mogę, dlaczego
Cięży mi niesmak, dziwnie pomieszany,
Jak woń fijołka świeżo rozkwitłego
I pogrzebowych kadzideł tumany.

[...] dawniej ja marzyłem,
Wszystko kochałem, we wszystko wierzyłem,
Szczęśliwy byłem!
A dziś?... smutny – i czemuż! (PWsz I, 19)

Dawny optymizm zostaje – co ważne, bez wyraźnego zewnętrznego powodu – utracony, teraźniejszość jest zatruta melancholią. Również Samuel Cramer, spotkawszy kobietę, którą niegdyś kochał, przywołuje obraz przeszłości, charakteryzując ją podobnie jak Norwidowski bohater: „Jakież wspaniałe to były czasy, gdy ranek podrywał nas na nogi [...], gdy nasze jasne oczy śmiały się do całej natury, gdy nasza dusza nie dzieliła włosa na czworo, lecz żyła i cieszyła się życiem [...]” (F 15; *Le beau temps que celui où le matin ne réveilla jamais nos genoux [...], où nos yeux clairs riaient à toute la nature, où notre âme ne raisonnait pas, mais où elle vivait et jouissait [...]* 560) Radość życia, umiejętność bycia bez jego rozpamiętywania, jest – jak w rozprawie Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej* i jak u idących w jego ślady romantyków – niemożliwa do odzyskania przez poetę dotkniętego chorobą wieku. Młodzieniec z *Marzenia* dwukrotnie stawia pytanie o powód smutku, niesmaku, przykrości, jakiej doświadcza, i nie znajduje na nie odpowiedzi. Poczucie braku nie

¹¹ Także ten gest dałoby się wpisać w Bloomowską koncepcję agonu wielkich poetów z ojcami, zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002.

¹² Tę genetyczną dwuznaczną zależność *Marzenia* od romantyzmu wielokrotnie podkreślano, wskazując na podobieństwo utworu do *Rusalki* S. Goszczyńskiego, *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasińskiego, ballad A. Mickiewicza, *Dziadów* wileńskich, *Ody do młodości*. Zob. zwł.: Z. Trojanowicz, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, zwł. s. 83; G. Halkiewicz-Sojak, *Młodzieńcze „fantazje” Norwida*. W: *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, tejże, Toruń 2010, zwł. s. 36, 44; E. Skalińska, *Norwid-Dostojewski. Zbliżenia i rekonstrukcje*, Warszawa 2014, s. 49–51, 56.

konkretyzuje się, to, co utracone, nie zostaje określone, nie ma nazwy. Niewątpliwie bohater cierpi na ową „melancholię romantyczno-mglistą”, od której Norwid odżegnuje się potem w *Promethidionie*. Cierpią na nią zresztą również inni bohaterowie wczesnych utworów Norwida, jak Roger, protagonista *Nocy tysięcznej drugiej*, który jest postrzegany przez doktora, obserwatora postronnego, jako „dziecię czasu”, jeden z wariatów, albo „zbołałych”. Samuel wprost mówi o rozczarowaniu i nienawiści do samego siebie. I on także jest skłonny do melancholii, co więcej – osiągnąwszy spełnienie miłosne, pogrąża się w niej jeszcze bardziej, a jego miłość przybiera barwy chorobliwe: „jego miłość [...] poczęła się smucić i [...] boleśnie tęsknić do ideału” (F 39; *son amour commençait d'être triste et malade de la mélancolie du bleu* 578, [podkr. – M.S.]). I Baudelaire także, jak Norwid, wiąże melancholię z romantyzmem, zwłaszcza z Chateaubriandem, a w eseju o Pierze Duponce odrzuca „oszukańcze cienie Renégo, Obermanna i Wertera”¹³ w imię działania.

Rozczarowanie, przesyt stają się udziałem Samuela, autora chybionych arcydzieł, ale także protagonisty *Marzenia*: egzaltacja i zachwyt (Norwid), romantyczne ekscesy (Baudelaire) są już za nimi, chwila obecna to moment przesilenia. Problemem obu bohaterów jest impas, przeciągający się kryzys twórczy. Narrator francuskiego opowiadania przedstawia Samuela jako romantyka wykolejonego, nazywając go „nowoczesnym i obojniczym bożkiem impotencji” (F 6; *e dieu de l'impuissance – dieu moderne et hermafrodite* 553). Męczarnie Norwidowskiego Młodzieńca również wynikają w dużej mierze z zawieszenia między tym, co było, co oferuje Rusałka i co już mu nie wystarcza, a niejasnym przeczuciem niewypełnionym treścią. Cechuje go niepokój związany z oczekiwaniem na nieznane, ale i z obawą, że nowe nie nadejdzie. Baudelaire łączy znacząco epitety „romantyczny” i „banalny”, także dla Norwida poezja Rusałki będzie banalna, określona jako „mdłe rozkosze”. Pani Cosmely – wchodząc w rolę inspiratorki jak Norwidowska Rusałka – proponuje odrzucenie ponurych tematów i poezję radości z życia. Tej propozycji nie można jednak potraktować jako propozycji mocnej. Dawna kochanka nie jest żadnym autorytetem, a powstałe pod jej wpływem wiersze przedstawione są z ironią, narrator nazywa je „lichymi stancami”. Również propozycja Rusałki jako „mdła” zostanie odrzucona przez Poetę Norwida. Samuel jest twórcą *Krogulców*, zbioru sonetów, które poznajemy wyłącznie z recenzji pani Cosmely, zarzucającej autorowi „predylekcję do ponurych tematów i portretowania nieboszczyków” (F 14; *j'ignore pourquoi vous chérissez tant les sujets funèbres et les descriptions d'anatomie* 559)¹⁴. Nie ulega

¹³ Ch. Baudelaire, *Piotr Dupont*, przekł. A. Kijowski. W: *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, Gdańsk 2003, s. 65.

¹⁴ *Fanfarlo* jest nie tylko kpina z romantyzmu, ostrze noweli wymierzone jest w samego Baudelaire'a. P. Laforgue słusznie zauważa, że przedstawiona przez panią Cosmely, którą bohater chce uwieść, charakterystyka wierszy Samuela z tomu *Krogulce* odnosi się dobrze do poezji Baudelaire'a (napisanych już w roku powstania noweli wierszy, takich jak choćby *Padlina*), jak również, że plany dzieł Cramera, przywołane na końcu noweli, przypominają projekty samego pisarza; zob. tegoż, *Avant-propos « Les Fleurs du mal »...*, s. 20, 25. To dlatego autorzy słownika Baudelaire'a mogli napisać o *Fanfarlo*: „*Le héros, Samuel Cramer, est un autoportrait de Baudealire, réel et rêvé.*”, *Dictionnaire Baudelaire*, C. Pichois avec J.-P. Avice, Tusson 2002, s. 181. J. Prevost natomiast uznał Cramera za pierwszą autokaryaturę Baudelaire'a; zob. tegoż, *Baudelaire. Essai...*, s. 42.

wątpliwości, że predylekcję tę dzieli z nim Norwidowski Młodzieniec, także przedstawiony przede wszystkim w roli poety. Potwierdzenie znajdujemy w cytowanej wyżej metaforze zapachu fiołków pomieszanego z pogrzebowymi kadzidłami, a także w obrazie „czarownej dziewczycy”, zmieniającej się nagle w postać upiorną, obnażającą kości (obraz odsyłający do *Nie-Boskiej Komedii*)¹⁵. Można zatem stwierdzić, że doświadczenie *désenchantement* opisane jest w obu przypadkach za pomocą podobnej estetyki.

Przynależność do pokolenia w pewnym sensie przegranego – jak dowiodła Zofia Trojanowiczowa – jest jednym z najważniejszych problemów wczesnej twórczości Norwida¹⁶. Młodzieniec z *Marzenia* „czuje brak nieznośny”, szuka ważnego celu w przekonaniu o własnym potencjale, mówi o „przeczcuciu wielkości” (PWSz I, 22) i dowodzi:

Bo przecież nie dla fraszek – na pręgierzu życia
Rozpięty – czekam czegoś od całego świata,
Jak policzku od kata. (PWSz I, 20)

Nietrudno zauważyć, że to przekonanie o własnej wielkości i niemożność czy nieumiejętność potwierdzenia go życiem jest powtórzeniem „jaskółczego niepokoju” Kordiana, czekającego na jedną wielką myśl i w gruncie rzeczy nigdy jej nieznajdującego. Poczucie pustki, braku ma rodowód romantyczny, a ten spadek to raczej brzemię niż zysk. Utkanie dialogu z intertekstualnych nawiązań to chyba nie tylko poetyckie wprawki, jak próbowano czytać ten utwór, ale także diagnoza uwikłania w błędne koło romantyzmu. Próby wyjścia z niego są w gruncie rzeczy ruchem w jego obrębie, przechodzeniem od jednego do drugiego wariantu romantyzmu.

Samuel to dziecko wieku na tyle świadome swej przynależności do straconego pokolenia, pokolenia *des mal venus*, że uważa się za uprawnionego, by *wypowiadać* się w imieniu braci – podobnych sobie, cierpiących na chorobę wieku poetów, oskarżając „ojców” o własne nieszczęścia¹⁷. Tę przynależność generacyjną

¹⁵ D. Plucińska pisze o pastiszu gotycyzmu romantycznego w pierwszych utworach Norwida, zob. tejże, *Wczesne wiersze Cypriana Norwida a konwencja gotycyzmu*, „Roczniki Kulturoznawcze”, t. V, 2014, nr 3. O znaczeniu tradycji fantastyki grozy i youngizmu dla fantazji Norwida zob. D. Pniewski, *Po co Norwidowi fantazja?*. W: *Strona Norwida: studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu...*, s. 335–336. Również we wczesnej noweli Baudelaire’a dostrzegano grę z konwencją gotycyzmu (np. Petrusa Borela), zob. G. Robb, *Baudelaire, lecteur de Balzac*, Paris 1988, s. 167.

¹⁶ Zob. Z. Trojanowicz, *Rzecz o młodości Norwida...*, zwł. s. 67–116.

¹⁷ Już w momencie ukazania się noweli anonimowy krytyk, nieco srożąc się na nowatorstwo językowe noweli, docenia talent autora i – co ważniejsze – dostrzega ironię wymierzoną w romantyzm i we współczesną młodzież: „Peut-être l’auteur abuse-t-il du néologisme, et tout en voulant montrer le ridicule du romantisme, tombe-t-il dans ses errements. Quoi qu’il en soit, les portraits de Samuel et de la Fanfarlo sont tracés de main de maître. Notre jeunesse actuelle des deux sexes peut s’y mirer et s’y reconnaître.” Cyt. za: M. Brix, *Un compte rendu retrouvé de « La Fanfarlo »*, „Revue de l’Histoire Littéraire de la France” 2009, nr 1, s. 210. W takim ujęciu celem autora miałyby być ośmieszenie romantyzmu, jednak mistrzostwo polegałoby na aktualności noweli, która odmalowuje nie tylko mijającą literaturę, ale jej echa w życiu współczesnej młodzieży.

Baudelaire wyeksponuje później nieco inaczej w otwarciu *Kwiatów zła*, zwracając się *Do czytelnika* jako brata w grzechu, w upadku. Samuel mówi: „Lata deformują ciało, my wypaczyliśmy namiętności. Przekłęci po trzykroć nasi cherlawi ojcowie, co zrodzili rachityczne pokraki, zdolne płodzić tylko niedonoski.” (F 14; *Les années n'infirment que les membres, et nous avons déformé les passions. Malheur, trois fois malheur aux pères infirmes qui nous ont faits rachitiques et mal venus, prédestinés que nous sommes à n'enfanter que des mort-nés!* 560). Owi „ojcowie”, piętnujący swych następców, są obecni, choć w różny sposób, w obu tekstach. Wraz z nimi powraca kwestia oryginalności i zależności od mistrzów, lęku przed wpływem. Baudelaire pisze o tym wprost: „[Cramer] Jest naraz każdym z artystów, których kiedyś zgłębiał i każdą książką, którą przeczytał – a jednak, mimo talentów naśladowczych, pozostaje na wskroś oryginalny.” (F 8; *Il était à la fois tous les artistes qu'il avait étudiés et tous les livres qu'il avait lus, et cependant, en dépit de cette faculté comédienne, il restait profondément original.* 555) Bohater, dążąc do utożsamienia się z książkami, staje się podmiotowością zbudowaną z wpływów. Jest nie tylko każdym artystą, ale „każdą książką”. Takie pełne utożsamienie się z innym jest możliwe tylko za cenę przenicowania własnej tożsamości. Samuel nie jest w pełni żadną ze swych lektur, nie jest jednak także sobą, każde wrażenie jest dla niego przymierzaną maską, ale maska nie jest dlań odróżnialna od prawdziwej twarzy.

Z cytatów i kryptocytatów zbudowany jest także monolog Młodzieńca. *Marzenie* w sposób oczywisty nawiązuje do ballad, ma – jak dowodzono – pierwowzór w *Rusalkach* Józefa Bohdana Zaleskiego i przypomina Mickiewiczowską *Świteziankę*. Do zamykającego utwór cytatu z *Ody do młodości* jeszcze powrócę. Są tu niemal kalki z Zaleskiego i Mickiewicza („Młodzieniec błędnym wzrokiem spoziarał wokoło” (PWsz I, 20) – u Mickiewicza „[...] strzelec, błędny krok niesie,/Błędny rzuca oczyma”¹⁸), *Rusalka* przypomina także *Goplanę* Słowackiego (śpiące pod wodą jaskółki). Nie o wyliczenie analogii jednak tu chodzi, a o dialog z paradygmatem romantycznym ustanawiającym prymat wyobraźni, z marzenia czyniącym materię poetycką. Maria Janion pisała o marzycielstwie jako synonimie romantyzmu, tak rozumiał je także Norwid¹⁹. W jednym z listów przeciwstawienie rzeczywistości i marzenia poeta wyraźnie wiąże z romantyzmem Mickiewiczowskim:

Od czasu, kiedy r z e c z y w i s t o ś ć zaczęła być nikczemną, czyli raczej nikczemność stała się u nas rzeczywistą – przekłeto wszelką rzeczywistość, co tak wymownie spotykamy w całej naszej poezji Mickiewiczowsko-romantycznej. A jakiż koniec tej lotności?

(do Antoniego Celińskiego, Berlin [listopad lub grudzień] 1845, PWsz VIII, 8).

¹⁸ A. Mickiewicz, *Świtezianka*. W: *Dziela*, tegoż, Wydanie Rocznicowe, t. I. *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 70.

¹⁹ Najbardziej adekwatne i najbardziej popularne określenie romantyka to „ten, który marzy”. Zob. M. Janion, *Marzący jest tu, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*. W: *Prace wybrane*, tejże, t. III, *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s. 185–186.

Warto przypomnieć także krytyczny w stosunku do romantycznych kreacji kobiecych list do Marii Trębieckiej z 1853 roku, w którym twórca pisze między innymi: „Nikt nie wie, co jest i jakiej płci ta mgła, dla której Gustaw zwariował i przebił się”. ([Nowy Jork] 20 październik 1853, PWSz VIII, 197). Norwid z opowieści o miłosnej relacji mężczyzny z rusałką, czyli z opowieści fantastycznej, czyni tekst metapoetycki. Przekształcając rusałkę w figurę inspiratorki, nie pisze więc kolejnego tekstu o rusałce, a raczej o romantycznym wyobrażeniu rusałki. Jako poeta zmagający się z siłą własnej wyobraźni przypomina Hrabiego, poetę Krasińskiego (mara dziewicy, mara sławy wojennej) i – może bardziej jeszcze – Gustawa – tego z części IV, ale i tego z I części *Dziadów*, który marzy o wcieleniu kobiecego ideału, marzy o miłości, samej jej idei. Bohater Norwida powtarza ruch Gustawa, choć Norwid, pisząc *Marzenie*, nie mógł znać jeszcze I części *Dziadów*. Oczywiście kontekst poezji polskiej, zwłaszcza poezji wieszczów, ale także poezji krajowej, będzie dla Norwida podstawowy, chcę jednak zwrócić uwagę na zbieżności fantazji Norwida także z romantyzmem francuskim – z niewiele wcześniejszymi *Nocami* Musseta (1835–1837), a zwłaszcza z *Nocą majową* (opublikowaną w roku 1835 w *Poésies nouvelles*, czyli pięć lat przed powstaniem *Marzenia*) stanowiącą quasi-dialog poety z jego Muzą²⁰. Nie rozstrzygnę znajomości tych tekstów Musseta przez Norwida w 1840 roku, choć ich autor oczywiście nie był mu obcy, niemniej podobieństwo jest uderzające – także i u Musseta poeta odrzuca model poezji postulowany przez „rusalczaną” inspiratorkę.

Jak *Marzenie* oparte jest na wzorach Zaleskiego i Mickiewicza, Krasińskiego i Słowackiego, tak utwór Baudelaire’a zbudowany jest na wzorach i motywach Balzakowskich (*Beatrix*, Rastigniac)²¹. Identyfikacja ze straconym pokoleniem i zderzenie idealizującego marzenia z rzeczywistością to wątki podjęte z twórczości Musseta i Nerval’a (obu tych poetów znał także Norwid). Co istotne, pierwsza rozmowa Samuela z Mme de Cosmely jest kłótnią dotyczącą literatury, sporem dwóch wizji romantyzmu: walteroscotowskiego i nowoczesnego, w każdym razie także i tutaj nie ma wyjścia poza romantyzm²². Walter Scott to „nudziarz”, „utyłfany w kurzu rabuś

²⁰ Na temat *Nocy* zob. M. Siwiec, *Trzy „Noce” z Muzą Alfreda de Musset*. W: *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, tejże, Kraków 2012.

²¹ Tej inspiracji dużo uwagi poświęca J. Prevost, zob. tegoż, *Baudelaire. Essai...*, s. 42–49. Pisze on o samej intrydze zaczerpniętej z *Beatrix* (s. 42), o kreacji pani Cosmely z reminiscencji Balzakowskich (s. 43–44), o opisach wewnątrz korespondujących z hedonistycznym modelem życia wzorowanych na *Dziewczynie o złotych oczach* (s. 44), o śladach lektury Balzaka w sonetach Samuela (s. 48), w końcu – o idei *correspondences* jako Balzakowskiej. W konkluzji Prevost stwierdza, że Baudelaire’a interesują inne niż Balzaka aspekty intrygi, że poeta przekracza wzór, stosując metodę poprzednika, ale przepuszczoną przez pryzmat własnego doświadczenia. G. Robb z kolei przekonuje, że Baudelaire chce pisać jak Balzak, w *Fanfarlo* stosuje jego metodę, zgodnie z nią kreuje swego bohatera (choć z zacięciem parodystycznym); zob. tegoż, *Baudelaire, lecteur de Balzac...*, s. 149–178 (zwł. s. 157, 176–178, 164). Zob. też P. Laforgue, *Avant-propos « Les Fleurs du mal »...*, s. 11–13 (o wpływie *Beatrix* na *Fanfarlo*). Inni dowodzą, że Baudelaire zaczerpnął intrygę z *Une grande coquette* Privat d’Anglemona; zob. *Dictionnaire Baudelaire...*, s. 181.

²² P. Laforgue pisze w tym kontekście o opozycji romantyzmu przestarzałego i nowoczesnego, wyrosłego z doświadczenia współczesności – oba typy przedstawione przez Baudelaire’a

starych kronik” (F 11; *l'ennuyeux écrivain, un poudreux déterreur de chroniques* 557). Jego historyczna rekwizytornia przeciwstawiona jest przez Samuela „zacnym pisarzem francuskim, którzy namiętność i kwestie moralne zawsze przedkładają nad rekwizyty” (F 11; *nos bons romanciers français, où la passion et la morale l'emportent toujours sur la description matérielle des objets* 557). W gruncie rzeczy Samuel broni tu francuskiego modelu literatury romantycznej spod znaku Victora Hugo i Balzaka.

W ramach tego wewnątrzaromantycznego sporu istotną rolę odgrywa sławetne *qui pro quo* z sonetami napisanymi przez Cramera dla pani de Cosmelly i dla Fanfarlo. Sonet pierwszy to „mistyczny specjał sławiący urodę tej nowej Beatrycze”, drugi – „pikantny frykas, pełen pieprznych komplementów” (F 28; *où il louait en style mystique sa beauté de Béatrix; „où il lui servait un ragoût de galanteries pimantées”* 569). Samuel radzi sobie świetnie z obydwoima, w tym ostatnim, przewyższając *toutes les andalouseries possibles* (570) – „wszelkie możliwe andaluzerie”. Jest to wyraźna aluzja do hiszpańskich sonetów i *Contes d'Espagne et d'Italie* Musseta, co trafnie rozpoznał polski tłumacz (tłumaczenie w polskim wydaniu noweli: „górując nad wszystkimi naśladowcami Musseta” F 28), ale także do *Les Orientales* Hugo. Andaluzeria to – jak pisze Pierre Laforge – niemal klisza romantyzmu francuskiego²³. Ponownie dochodzi tu do zderzenia dwóch modeli literatury, które jest *de facto* zderzeniem dwóch modeli romantyzmu (tu bardziej niemieckiego i francuskiego). Zarzucano też Baudelaire'owi, że pomyłkowa zamiana adresatek sonetów nie jest umotywowana fabularnie, nie ma żadnych konsekwencji dla rozwoju akcji. To prawda, jest ona jednak istotna właśnie jako ekspozycja stosunku do romantyzmu i niemożności wyjścia poza jego paradygmat. Samuel w gruncie rzeczy krąży pomiędzy dwoma typami romantyzmu, pragmatycznie je wyzyskując i tym samym niejako dezawuuując obydwa.

Młodzieniec z *Marzenia* w poczuciu wyczerpania swej dotychczasowej postawy i – dodajmy – dotychczasowej literatury, poddaje ją krytyce. Odrzucony model poezji reprezentuje Rusałka: to model poezji czerpiącej z folkloru, balladowej, sentymentalnej, związanej z przyrodą, prostej, śpiewnej (Zaleski). Ten rodzaj poezji Norwid określa jednoznacznie pejoratywnie mianem „cacek”. To określenie powraca u poety wielokrotnie także w późniejszych metapoetyckich krytycznych utworach (by przypomnieć tylko wiersz pod tym tytułem). Cacka to nie tyle zabawa, poezja niepoważna, rozrywka, ile przede wszystkim – co tu istotne – poezja przebrzmiała – bo „już nie czas”:

Dosyć – dosyć tych cacek!... trudno mi, nie mogę
Bawić się – bo mam jakieś silniejsze przecucie,
Co odpycha pieszczoty – wzbudza nawet trwogę,
Że już nie czas. (PWsz I, 22)

krytycznie (przy czym krytyka tego drugiego jest bardziej subtelna), zob. tegoż, *Avant-propos* « *Les Fleurs du mal* »..., s. 16–18.

²³ Zob. *ibidem*, s. 17.

Rusałka odchodząc, zapowiada:

Że twojej tak głębokiej, tak zatrutej rany
Dzielność moich **uroków** nawet nie wyleczy”. (PWsz I, 24)

Gdyby czytać utwór w konwencji kuszenia, poeta wychodzi z tej próby zwycięsko²⁴. Młodzieniec głosi radość z uzdrowienia, twierdzi, że otrząsnął się z „rojonych cierpień”. Przepędzenie Rusałki reprezentującej uznany przez samego poetę za szkodliwy model literatury, można by uznać za przezwycięzenie go, poeta przechodzi od apatii do entuzjazmu, ale jest to zwycięstwo podejrzane. Zmora wojny ma pokazać znikomość „płonnej mary”, „córci pieszczot i gnuśności”, nie stanowi jednak wystarczającej przeciwwagi, skoro mowa właśnie o „zmorze”, a obraz wojny jest obrazem przez poetę wysnutym, a zatem iluzorycznym w równym stopniu, co obraz „rusałczany”. Zniknięcie Rusałki oznacza jej porażkę, ale bynajmniej nie uzdrowienie poety. Rana pozostaje nieuleczona. Najważniejsza w tym kontekście wydaje się interpretacja zamknięcia fantazji cytatem *Ody do młodości*. W moim przekonaniu zamknięcie to jest dwuznaczne i wcale niekoniecznie konstruktywne, jak chcieliby badacze dostrzegający w nim zwycięstwo młodzieńca nad marzycielstwem²⁵. Stawiam tezę, że jest to cytat wielostopniowy, Norwid cytuje nie *Odę*, a IV część *Dziadów*, powtarzając dokładnie ten fragment *Ody*, który przywołuje Gustaw²⁶. A Gustaw, jak wiadomo, przywołuje *Odę* jako świadectwo wyłamania skrzydeł, wypaczenia, dowodząc tym samym, że tamte ideały są skompromitowane. W całym *Marzeniu* cofa się Norwid od wczesnego romantyzmu (ballady) do fazy go poprzedzającej (oda), a więc do twórczości klasycyzującej Mickiewicza, ale ukazanej przez pryzmat *Dziadów*²⁷. Marzyciel pozostaje zamknięty w zaklętym kręgu Mickiewiczowskim, w obrębie ścieżek

²⁴ O dialogu z Rusałką jako kuszeniu i odpieraniu (także pokusy lekkiej, piosenkowej twórczości) oraz o odrzuceniu urojonych cierpień na rzecz aktywizmu w *Marzeniu*, zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Młodzieńcze „fantazje”*..., s. 40–41.

²⁵ „Wyraźne jest przesłanie tej Norwidowskiej ballady: postulat pokonania cierpienia oraz etyczne zwycięstwo optymizmu, cierpiący młodzian bowiem wyzwolił się od dominującej nad nim mary” – pisze D. Plucińska, *Wczesne wiersze*..., s. 60. Ta sama badaczka stwierdza jednak także, że Norwid w fantazji nadużywa romantycznego języka w celach parodystycznych (s. 64). Rodzi się zatem pytanie, czy cytat z *Ody* nie jest elementem tego nadużywania i czy wobec tego można go interpretować jednoznacznie jako wyraz zwycięstwa.

²⁶ Tę dwoistość Mickiewiczowskiej inspiracji zauważa Z. Trojanowicz, zob. *Rzecz o młodości Norwida*..., s. 83–84. Badaczka pisze, że wybór między Mickiewiczem z IV części *Dziadów* a Mickiewiczem jako autorem *Ody do młodości* był charakterystyczny dla pokolenia Norwida, które opowiadało się po stronie wartości reprezentowanych przez odę. Jestem świadoma znaczenia *Ody do młodości* traktowanej z całkowitą powagą przez pokolenie Norwida. Podwójne zapośredniczenie pozostaje jednak faktem, którego Norwid na pewno nie przeoczył. Być może należałoby je interpretować jako próbę powrotu do pierwotnych sensów, zniwelowania modyfikacji, skrzywienia przesłania *Ody*, dokonanej przez *Dziady*, nie można go chyba jednak uznać za całkowite zignorowanie *Dziadów* wileńsko-kowieńskich.

²⁷ Na temat klasycyzmu ody Mickiewicza (specyficznego, bliskiego Schillerowi i Goethemu) zob. T. Sinko, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza rozpraw pięcioro*, Kraków 1923, rozdz. „Tradycje literackie *Ody do młodości*”, oraz D. Seweryn „...jak tam zaszedłeś?” *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997, rozdz. „Duch Hellady” i „Wieczna młodość klasycyzmu”.

wytyczonych i przewartościowanych przez romantyzm. Jest to kolejny zwrot nie od literatury do rzeczywistości, jak chciałby Młodzieniec (i chyba Norwid), ale od literatury do literatury.

Pozwolę sobie na krótką, acz brzemioną w konsekwencje, dygresję genologiczną. Do głosów Grażyny Halkiewicz-Sojak i Dariusza Pniewskiego zajmujących się od strony gatunkowej Norwidowymi fantazjami²⁸, warto – szczególnie w przypadku fantazji *Marzenie* – dodać kontekst francuskiej *rêverie*. To forma rozslawiona oczywiście przez *Rêveries du promeneur solitaire* Jeana Jacquesa Rousseau i potem *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* Étienne'a Piverta de Senancoura. Angielska *Encyklopedia eseju* uwzględnia *rêverie* jako osobny gatunek, którego wyznacznikami są: wymiar wyobraźniowy i filozoficzny oraz nastawienie na podmiot dokonujący autorefleksji, odkrywający prawdę o sobie, często łączy się z fikcjonalizacją autobiografii, ubranie poważnych problemów filozoficznych w szatę fantastyki²⁹. Polskim tłumaczeniem *rêverie* byłoby *marzenie* właśnie³⁰. *Rêveries du promeneur solitaire*, przynoszące nowy typ podmiotu, określający się jako – jak w tytule – samotny wędrowiec, stworzyły także *przechadzkę* jako specyficzną formę gatunkową. Zajmuje się nią Hugo Sert, do jej przedstawicieli zaliczając także Nerval'a i Baudelaire'a³¹. Przechadzka na łonie natury zamienia się z czasem w przechadzkę miejską, *flanerie*, której paradygmat literacki wyznacza *Paryski spleen* Baudealire'a, a której ślady można znaleźć także u Norwida. W tym miejscu wystarczy podkreślić, że we wczesnych utworach obu poetów mamy do czynienia z samotnym marzeniem

²⁸ Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Młodzieńcze „fantazje”*... Badaczka pisze o fantazjach Norwida w kontekście fantazji jako gatunku cechującego się melicznością i kompozycyjną swobodą, synkretyzmem liryczno-dramatycznym, uprawianego przez Zaleskiego i Gosławskiego i – szczególnie chętnie – przez ich następców, przedstawicieli pokolenia Norwida (s. 37–38). Wspólną cechą fantazji jest także pewien typ bohatera bajronicznego doświadczającego rozziwu między rzeczywistością a marzeniami (o fantazji *Marzenie* zob. s. 38–41) Zob. też D. Pniewski, *Po co Norwidowi...* Badacz podkreśla, że dramatyczna konstrukcja fantazji pozwala być świadkiem intymnych wyznań i przeżyć (s. 335).

²⁹ Zob. A. Levy, *Rêverie*. W: *Encyclopedia of the Essay*, red. T. Chevalier, London & Chicago 2001, s. 698–699. Levy pisze także: „As a mental event, the *rêverie*, to which the English “day-dream” is merely an approximation, represents only a moderated relaxation of rational control, such as used to be cultivated chiefly by imaginative artists and their followers in developing their sensitivity to nature and beauty, in search of aesthetic stimulus or satisfaction. Our inadequate vocabulary for dealing with such phenomena nonetheless allows us to distinguish the realm of imagination, in which the *rêverie* explores with some degree of realism the meaning of emotional experience, together with any possible alternative forms which it might take, from the realm of mere fantasy, in which all degree of conscious control or logical coherence can be jettisoned.” s. 698. Zob. także: R.J. Morrissey, *La Réverie jusqu'à Rousseau: Recherches sur un topos littéraire*, Lexington, Kentucky 1984; A. Tripet, *La Réverie littéraire: Essai sur Rousseau*, Geneva 1979.

³⁰ Dodam jeszcze, że w *Nocy majowej* Musseta pada określenie *rêverie* odnoszące się do postaci widma-Muzy, podkreślające jej nieoczywisty status, niepełną autonomię, zależność od marzącego podmiotu: „*C'est une étrange rêverie; Elle s'efface et disparaît*”. A de Musset, *La nuit de mai*. W: *Poésies complètes*, red. M. Allem, Paris 1933, s. 304–305.

³¹ Zob. H. Sert, *Errances et mélange des genres: la Promenade littéraire en question*. W: *Séminaire du RIM – Réflexions interdisciplinaires sur le mineur* 2014: http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/hugo_sert_errances_melanges_genres_retour.pdf [17.03.2020].

(pragnienie samotności jest obsesyjne u Młodzieńca) i z wędrówką bez określonego celu (przy czym Młodzieniec błądzi w zaroślach, Samuel jest już dzieckiem miasta). Jeśli jednak u Rousseau *rêverie* łączy się nierozdzielnie z postulatem autentyczności, w przypadku obu protagonistów marzenie staje się polem do popisów przed samym sobą, sceną teatralną, pozwalającą przybierać różne role dzięki wyobraźni.

Określenie Samuela jako „błyszczącego poezją raczej w sposobie bycia niż w wierszach” nawiązuje do romantycznego mitu życia poezją, utożsamienia poezji i egzystencji, pomieszania porządku tekstowego i empirycznego. „Chętnie układam swoje życie jak powieść” – napisze Nerval, jeden z ważniejszych poprzedników Baudelaire’a³². Takie utożsamienie – prowadzące do komplikacji tożsamości podmiotu, które dziś określilibyśmy mianem sylleptyczności – mogło mieć z jednej strony walor autentyczności, podkreślać zgodność słowa i czynu, z drugiej jednak prowadziło do zaburzenia granicy między tym, co autentyczne, a tym, co kulturowe, sztuczne i do niebezpiecznego pomieszania życia i iluzji³³, by przypomnieć tylko „dramat układasz” protagonisty *Nie-Boskiej komedii*. Bohaterowie Norwida i Baudelaire’a idą jeszcze o krok dalej. Owo pomieszczenie porządków staje się teraz już nie tragiczne, a tragikomiczne.

Narrator *Fanfarlo* opisuje bohatera z ironicznym dystansem, podkreślając zasadniczy dla artysty problem, jakim jest uwikłanie w sztuczność, skazanie na grę: „Zaczynając z urodzenia – czasem trochę drań dla rozrywki – z temperamentu jest aktorem i przy zamkniętych drzwiach odgrywa dla samego siebie niesłychane tragedie, a właściwie tragikomedie. Poczujesz cię wesołości, natychmiast sprawdza jej szczerość, zmuszając się do hucznego śmiechu. Kiedy, na czułe wspomnienie, łza zakręci mu się w oku, zaraz biegnie do lustra, patrzeć jak szlocha” (F 7; *Fort honnête homme de naissance et quelque peu gredin par passe-temps, – comédien par tempérament, – il jouait pour lui-même et à huis clos d’incomparables tragédies, ou, pour mieux dire, tragi-comédies. Se sentait-il effleuré et chatouillé par la gaieté, il fallait se le bien constater, et notre homme s’exerçait à rire aux éclats. Une larme lui germait-elle dans le coin de l’œil à quelque souvenir, il allait à sa glace se regarder pleurer.* 554); i dalej: „[...] nigdy nie wiadomo, kiedy ten wcielony diabeł zaczyna grać” (F 32; *car avec ce diable d’homme, le grand problème est toujours de savoir où le comédien commence.* 572)³⁴. Samuel zakochuje się w Fanfarlo, kiedy ta występuje na scenie. Przypomina w tym bohatera *Sylwii* Nerval’a, tyle tylko, że o ile tamten chce, by obiekt jego miłości pozostawał daleko, o tyle dla Cramera stymulacją, także erotyczną, jest przebranie sceniczne. Pociąga go nie Fanfarlo jako kobieta, ale Fanfarlo odgrywająca rolę Kolombiny (Baudelaire demaskuje romantyczną fetyszizację kobiety). Stoimy na antypodach autentyczności. Samuel nie umie już odróżnić gry od rzeczywistości, życia od pozoru, staje się ofiarą własnej tendencji do estetyzacji życia.

³² Cyt. za: J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972, s. 71.

³³ Zob. np. M. Warchala, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006, zwł. s. 153–160.

³⁴ Dla P. Laforgue’a teatralizacja (tu tożsama z iluzorycznością), estetyka sztuczności, jest kluczem do odczytania noweli; zob. tegoż, *Avant-propos « Les Fleurs du mal »*..., zwł. s. 26–32.

Młodzieniec Norwida także w gruncie rzeczy odgrywa przed sobą samym dramat, obserwując własne reakcje i przeczucia. Rusałka-marzenie – tak nazywa ją Norwid – jest bowiem projekcją poety, wytworem jego wyobraźni. Tytułowe określenie *fantazja* jest nie tylko określeniem gatunkowym, odnosi się także do fantazji, wyobraźni jako dominium poety. Forma rozmowy, jaką przybiera *Marzenie*, potwierdza potrzebę dialogiczności. Jest to istotne o tyle, że podmiot – ewidentnie doświadczający kryzysu tożsamości, kryzysu wartości i kryzysu poezji, wobec tego, że linia romantyczno-sentymentalna jest już niemożliwa do kontynuacji, może się ukonstytuować tylko wobec innego. Dlatego na własne potrzeby tego innego sobie tworzy. Jest to gest, który wykonuje także – na innym poziomie – Konrad w Wielkiej Improwizacji w rozmowie z Bogiem, będącej w istocie solilokwium, pozwalającym na ukonstytuowanie silnego *ego*. Rusałka powtarza własne wypowiedziane przed chwilą przez Młodzieńca słowa, i twierdzi, że zjawia się jako odpowiedź na jego nie w pełni uświadomione, jak się okazuje, wezwanie. By tożsamość mogła się utwierdzić, konieczne jest wyobcowanie, co ułatwia figura oponenta. Nie rozpoznając Rusałki, Młodzieniec nie rozpoznaje, czy nie chce rozpoznać, samego siebie z przeszłości, spogląda na siebie jak na innego. Podobnie czyni Samuel, przy czym u Baudelaire’a dystans budowany jest bardziej przez narrację niż przez dialog.

Dla wzmocnienia paraleli komparatystycznej warto przywołać w tym miejscu kontekst innych utworów młodego Norwida. Także Roger, bohater *Nocy tysięcznej drugiej*, sam sobie wyrzuca „poetyzujesz”, obiecując sobie zwrot ku „praktyczności” (PWsz IV, 100). Mówi z pozycji człowieka rozczarowanego, spoglądającego na „przestrzeń ideału” rozpoznaną jako „ziemia ułudna”, jako iluzja. W dramacie przeciwstawienie poezji i prozy powraca jako przeciwstawienie ideału, marzenia i rzeczywistości. „Piękna – piękna kraina marzeń-błędów, błędów-marzeń” (PW IV, 100) jest zarówno krainą wyobrażoną, jak i przetworzoną we wspomnieniu przeszłością. Rogera łączą z Samuelem Cramerem właśnie pamięć o minionej miłości i inklinacje poetyckie. Co ciekawe – w przypadku obu protagonistów kobieta, przedmiot ich uwielbienia, dostrzega w tej adoracji fałsz. Bohaterka *Nocy tysięcznej drugiej* mówi o przechodzeniu prawdy uczuć w wykwintną formę jednoznaczną z brakiem autentyczności (PW IV, 106). Norwid rozbija ironią także wzniosłość pożegnania np. porównanie pożegnania z fantazją do słów Hannibala na szczycie Alp samemu Rogerowi wydaje się śmieszne, nieprzystające. Bohater jest świadomy hiatuś, jaki określa jego sytuację, stopień jego samoświadomości przewyższa więc ten, jaki reprezentuje Samuel Cramer. Teatralność związana z brakiem autentyczności kluczowa i dla noweli Baudelaire’a, i dla wczesnych utworów Norwida powraca potem w sposób aż nazbyt wyrazisty w *Za kulisami*, gdzie bohater rozmawia nie tyle z osobami, co z maskami, z rolami, jakie odgrywają³⁵.

Jeśli można mówić o wymiarze autobiograficznym wczesnych utworów Norwida i Baudelaire’a, to sprowadza się on właśnie do owej dziwnej i trudnej „sytuacji” poety

³⁵ Późniejsza twórczość Norwida powstała na emigracji, zwłaszcza w Paryżu, staje się w dużej mierze poezją miasta, poezją kultury, choć zawiera wyraźną komponentę krytyczną. Ten temat podejmuję gdzie indziej, zob. *O kilku motywach u Norwida i Baudelaire’a*, „Studia Norwidiana” 2018, t. 36, s. 73–92.

– by powrócić raz jeszcze do określenia Valery’ego – (po?)romantycznego, sytuacji bycia pomiędzy. Obaj próbują na różne sposoby – przez naśladowanie (mimikrę), ale także przez ironię (autoironię), sceptycyzm czy krytycyzm określić swoją pozycję jako pisarza. Zdradzają przywiązanie do języka romantyzmu, z którym walczą, którego niewystarczalność dostrzegają, a który jest na razie jedynym językiem ich zmagania z romantyzmem. Można powiedzieć, że obaj poeci we wczesnych utworach powtarzają spór wewnątrzromantyczny, przesuwając go i przekształcając z czasem w spór z romantyzmem.

Bibliografia

- Baudelaire Ch., *Piotr Dupont*, przekł. A. Kijowski. W: *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, Gdańsk 2003.
- Baudelaire Ch., *La Fanfarlo*. W: *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois*, t. I, Paris 1975.
- Baudelaire Ch., *Panna Fanfarlo*, przekł. R. Engelking, Warszawa 2001.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Brix M., *Un compte rendu retrouvé de « La Fanfarlo »*, „Revue de l’Histoire Littéraire de la France” 2009, nr 1.
- Dictionnaire Baudelaire*, C. Pichois i J.-P. Avicé (red.), Tusson 2002.
- Engelking R., *Tajemnice panny Fanfarlo*. W: *Panna Fanfarlo*, Baudelaire Ch., przekł. R. Engelking, Warszawa 2001.
- Fieguth R., „Vade-mecum” Cypriana Norwida w kontekście Victora Hugo i Charles’a Baudelaire’a. W: *Strona Norwida: studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, pod red. P. Chlebowskiego [et al.], Lublin 2008.
- Halkiewicz-Sojak G., *Młodzieńcze „fantazje” Norwida*. W: *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, tejże, Toruń 2010.
- Hartwig J., *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972.
- Janion M., *Marzący jest tu, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*. W: *Prace wybrane*, t. III: *Zło i fantazmaty*, tejże, Kraków 2001.
- Laforge P., *Avant-propos « Les Fleurs du mal » ou les „follies romantiques” de Baudelaire*. W: *La Fanfarlo, suivi d’extraits de la correspondance de l’auteur avec Sainte-Beuve*, Ch. Baudelaire, ed. introduite et présentée par P. Laforge, Paris 2008.
- Łapiński Z., *Norwid*, Kraków 1984.
- Levy A., *Rêverie*. W: *Encyclopedia of the Essay*, red. T. Chevalier, London & Chicago 2001.
- Mickiewicz A., *Świtezianka*. W: *Dzieła*, tegoż, Wydanie Rocznicowe, t. I: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Morrissey R.J., *La Réverie jusqu’à Rousseau: Recherches sur un topos littéraire*, Lexington, Kentucky 1984.
- Musset A. de, *La nuit de mai*. W: *Poésies complètes*, red. M. Allem, Paris 1933.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, t. I–XI, pod red. J.W. Gomułickiego, Warszawa 1971–1976.
- Piwińska M., *Złe wychowanie*, Warszawa 1981.
- Plucińska D., *Wczesne wiersze Cypriana Norwida a konwencja gotycyzmu*, „Roczniki Kulturoznawcze” t. V, 2014, nr 3.

- Pniewski D., *Po co Norwidowi fantazja?*. W: *Strona Norwida: studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, pod red. P. Chlebowskiego [et al.], Lublin 2008.
- Prevost J., *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris 1998.
- Robb G., *Baudelaire, lecteur de Balzac*, Paris 1988.
- Robb G., *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838–1852*, Paris 1993.
- Robb G., *Lola Montès et la Fanfarlo*. W: „Etudes Baudelairiennes” XII, red. B. Marchal, S. Michaud, G. Robb [et al.], Boudry-Neuchâtel, 1987.
- Rzońca W., *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.
- Sert H., *Errances et mélange des genres : la Promenade littéraire en question*. W: *Séminaire du RIM – Réflexions interdisciplinaires sur le mineur* 2014: http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/hugo_sert_errances_melanges_genres_retour.pdf [17.03.2020].
- Seweryn D., „...jak tam zaszedłeś?” Mickiewicz w szkole klasycznej, Lublin 1997.
- Sinko T., *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza rozpraw pięcioro*, Kraków 1923.
- Siwiec M., *O kilku motywach u Norwida i Baudelaire’a*, „Studia Norwidiana” 2018, t. 36.
- Siwiec M., *Trzy „Noce” z Muzyką Alfreda de Musset*. W: *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, tejże, Kraków 2012.
- Skalińska E., *Norwid–Dostojewski. Zbliżenia i rekonstrukcje*, Warszawa 2014.
- Stefanowska Z., *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, tejże, Lublin 1993.
- Tripet A., *La Réverie littéraire: Essai sur Rousseau*, Geneva 1979.
- Trojanowicz Z., *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968.
- Valéry P., *Sytuacja Baudelaire’a*. W: *idem, Estetyka słowa*, wybór A. Frybesowej, wstęp M. Żurowskiego, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971.
- Warchał M., *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006.

Streszczenie

Artykuł dotyczy sporów pokolenia Norwida i Baudelaire’a z romantyzmem, które traktuję jako kontynuację polemik wewnątrzromantycznych. Jego celem jest prezentacja sposobów określenia się obu poetów wobec paradygmatu romantycznego ustanowionego przez „wielkoludów”: Mickiewicza i Hugo. Zaproponowana tu analiza komparatystyczna eksponuje nie tylko problemowy aspekt sporu, ale także dążenie do realizacji konkretnego, odmiennego od romantycznego modelu poezji. W przypadku Norwida i Baudelaire’a mamy wszak do czynienia ze znakomitymi poetami zakorzenionymi mocno w romantyzmie, z niego czerpiącymi, ale proponującymi – i to bardziej w praktyce niż w teorii – własną ścieżkę nowoczesnej poezji. Skupię się na wczesnych utworach pisarzy: *Fanfarlo* Baudelaire’a z jednej i wczesnych fantazjach i dramatach Norwida (*Marzenie*, *Chwila myśli*, *Wieczór w Pustkach*, *Noc tysięczna druga...*) z drugiej strony. Ambiwalentny stosunek obu pisarzy do romantyzmu – „twórcza zdrada”, zakładająca zarazem kontynuację i zerwanie ujawnia się w kreacji bohaterów – jeszcze romantycznych, ale poddających romantyczny idealizm, wyobraźnię, marzycielstwo wyraźnej krytyce. Ta krytyka ze względu na stygmatyzację romantyzmem staje się także samokrytyką.

Summary

The subject of the paper is a dispute of the Norwid's and Baudelaire's generation over romanticism, a dispute treated as a continuation of intro-romantic polemics. The aim of this comparative analysis is to present the ways of defining poets relative to romantic paradigm established by the "great men" (Mickiewicz, Hugo). This ways are shown primarily in literary texts – and not only through problematic debate, but also through the realization of a concrete, different from the romantic model of poetry. In the case of Norwid and Baudelaire we are dealing with great poets deeply rooted in Romanticism, who derive from this tradition, but proposing – and more in practice than in theory – their own path of modern lyricism. are focuses on early works: Baudelaire *Fanfarlo* on the one hand and early Norwid fantasies and dramas (*Marzenie – Dream*, *Chwila myśli – Moment of thought*, *Wieczór w Pustkach – Evening in the Void*, *Noc tysięczna druga – Second Thousandth Night...*) on the other hand. The ambivalent attitude of both writers to romanticism – "creative betrayal," which assumes continuity and rupture at the same time, is revealed in the heroes' creations – yet romantic, but criticizing romantic idealism, the fantasy, dreams. This criticism – due to the "stigmatization by romanticism" also becomes self-criticism.

Biogram

Magdalena Siwiec – dr hab., prof. UJ, od 2018 r. kierowniczka Katedry Komparatystyki Literackiej UJ. Zainteresowania naukowe: romantyzm a nowoczesność, dziewiętnastowieczne koncepcje poezji, polsko-francuskie związki literackie, komparatystyka. Autorka książek: *Romantyzm, czyli inter esse* (2017); *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)* (2012); *Romantyzm i zatrzymany czas* (2009); *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki* (2002); *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval* (1998), a także artykułów w czasopismach naukowych („Pamiętnik Literacki”, „Teksty Drugie”, „Ruch Literacki”) i tomach zbiorowych, redaktorka monografii *O Norwidzie komparatystycznie* (2019) i współredaktorka książek: *Mojry: początek–trwanie–koniec* (2018); *Loci (non)communes. Prace ofiarowane Profesor Marii Korytowskiej* (2017); *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama polskich koncepcji badawczych XX w.* (2009), *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele* (2008).

magdalena.siwiec@uj.edu.pl